

## 清一郎と夏雄のニヒリズム：『鏡子の家』私註（二）

著者	佐藤 秀明
雑誌名	梶山国文学
号	14
ページ	17-43
発行年	1990
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1454/00001664/">http://id.nii.ac.jp/1454/00001664/</a>

## 清一郎と夏雄のニヒリズム

——『鏡子の家』私註(二)——

### 1

佐藤 秀明

杉本清一郎のニヒリズムを考える上で、まず注目しなければならないことは、彼が明朗で単純で、老人に好かれる有能な商社員という評判をとっていることだ。清一郎のそういう外見に対して、彼自身からの否定的契機を何も含んでいないかのように、見せかけていることである。

当然のことだが、人は、ポストがポストであるように即自的に自分自身であることはできない。人は時間の流れの中で、規定した自己から常に抜け出しているからだ。自分の中に、自己の否定性を育て上げ、常時新たな自己を生成している。それをサルトルは「自由」と呼んだが、「自由」はしばしば、人にとって「重荷」と感じられることがあり、できればその重荷から解放されたいと望むこともあるだろう。自己の中の異存在に目をつぶり、自己の中の否定性をかくぐぐって、自由の不安(「重荷」)から逃れ、大いなる何ものかに自己を委ねてしまいたい、というひそやかな願

望を消すことはできないであろう。清一郎がいつも自分の役割からはみ出さずいられるのは、人がかつて、例えば神に自己を委ねたように、凡庸な社会の常識と秩序と義務に、平凡な他人の最大公約数的な欲望に、自己をあずけているからにはかならない。「月並こそ至高の徳なるべきこと」(二)という彼のモットーは、没個性的な「月並」に自己を委ねて、彼の内なる否定性をも否定してしまおうというたくらみなのである。作品内で語られているごとく、この意識的に「委ねる」生き方は、「収の無意識的な生き方」(二)と同じ精神の構造を示している。だから、収と違って有能な青年と目されている清一郎も、現実との本来的な交わりを求めていないと言える。

ところで、ニヒリズムの問題現象を考える際に、人間が即自存在ではなく、対自存在であるところに「無」が秘められている、というサルトルの考え(『存在と無』)は、踏まえられなければならないだろう。すなわち、過去の自己と新しく更新される自己という異なつたおのれ自身があり、それによって否定される対自存在は、それゆえに自己の内部に否定の「無を分泌」している、というのだ。確かに人は、時間の中で生成し、自己の歴史をつくり出すのであるから、かつての自己と未だない自分との間で解体し再生成し、したがってそこに無を背負い込まざるをえない。そういう必然性をもった存在であることは了解される。

しかしながら、われわれが考えねばならない杉本清一郎は、対自存在である人間存在をかなり極端な形で拒否していた。既成の価値に自己をあずけ、組織の一員に徹し、自分の「自由」を放棄してしまっていた。これは、高度経済成長に向かう日本の産業社会の構成員の極端な戯画であつたが、この戯画は徹底されて抽象性さえ帯びている。では自分の中に否定的契機を含まない清一郎は、人間存在に不可避に巣くうニヒリズムを超克する方向をそこに見出そうとでもしたのか、というところではない。そういう生き方をとる清一郎は、別のニヒリズムに陥る兆候を孕んでいるように思えるのだ。人が誰でも対自存在であるがゆえに、必然的に抱え込まねばならない、いわば自然な「無」では

なく、もつとねじれた、病的な虚無に浸っている気配がある。

というのは、彼の生きる役割はいつも他人の役割であり、そこでは彼の自己は疎外され、他有化されているからである。他人の役割を生きる以上、彼の内なる、自己を更新する否定性はその意味を失う。更新されるべき自己の規範を他人に委ねてしまっている以上、彼の自己は空虚だと言わざるをえない。ここに、清一郎のニヒリズムをひとまず指摘することもできるであろう。しかし、既成の価値や他人の欲望に従ったとしても、清一郎の場合には、結果的にそうなるのではなく、意図的にそうするのであるから、厳密に言えば、彼にはそうする自己が存在する。ということとは、自己を他人に委ねてしまう自己が、彼本来の自己としてあるのか。そうだとすれば、なにゆえに彼の自己はそうするのであり、またなにゆえにそうできるのであるのかを検討されねばならない。清一郎の自己を、彼の抽象性に見合う程度に思弁的にいくつかの層に分解し、それぞれの層において、彼がいかなる意味のニヒリズムを潜ませているかを検討しよう。したがって、他有化されたために彼の自己は無に陥っているというのは、結論の総てではない。

ところで「月並こそ至高の徳」という価値観は、自己韜晦した人間の、一步身をひいた安易な地点に自己を定位する、一種のやつしのようにも思える。目立たない背広と地味なネクタイを身につけた清一郎は、課長好みの月並み俳句さえひねってみせる。例えば社会的正義だとか道徳、あるいは特定のイデオロギーだとかのもっともらしい基準に依拠することのバカバカしさを、清一郎はよく知っているのである。それらの価値は、相対的に価値あるものかもしれないが、しかしそれはあくまで相対性から免れず、さらに彼は、あらゆる価値が相対性から免れないことを知りぬいているにちがいない。だから、「月並」という<sup>ベルツ</sup>至き相対性に自己のモットーを置くやつしに何の不都合もないのだ。いや、とりあえず選んだ<sup>ベルツ</sup>仮面にも一応の価値を認めなければ、やつしとは言えないのだとしたら、清一郎の生き方はやつしでさえない。清一郎を昼食後の散歩に誘う同僚の佐伯は、皮肉好きな批判者<sup>クリティック</sup>として描かれているが、清一郎と

佐伯との落差は、会社から一步身を引いた地点に自信の根拠を置く佐伯に、清一郎が陥らないことを示している。価値が価値として、絶対的な価値を持たない以上、価値に対するニヒリズムを肥やしてしまう人間が現れてくることもあるはずだ。杉本清一郎は、人が生きていく上で依拠する価値の根拠のなさを、意識化してしまった人間として創造されているのである。

「僕は他人の『希望』が好きだ」(六)と清一郎は幼なじみの鏡子に言う。欲望が、他人の欲望とのわずかな差異を形成するためにだけ増殖するのだとしたら、結局自分の欲望は他人の欲望と同じであるという醒めた認識を清一郎は持っている。「希望」が、高度消費社会のシステムの一部としてしか機能しなくなるといふ予見的なニヒリズムを、物産のエリート社員である清一郎は見ている。目標のない欲望を形成しつづけなければならないというニヒリズムである。その意味で、小阪修平の言う「清一郎の態度の徹底性を除き、絶望を高望みせぬことに書きかえ、月並みをコードのなかでの差異と書きかえれば、そのまま現代の青年の徳目としても通用しそうだ。四人のなかで、清一郎だけが、『現実』がなんであるかを、もつといえは昭和三十年代以降の『現実』がなんであるかを知っていたのだ<sup>(1)</sup>」との理解は全く正しい。

さてでは、なぜ彼は他人に彼の自己を委ねてしまうのであろうか。ひどく単純化して言ってしまうえば、それは清一郎が「世界崩壊」(二)を確信しているからである。世界が必ずや滅びることが分かっているから、現実の些事など何ほどのこともない。彼は何事もなし得る。——しかしこれは、ニヒリズムというよりは、自己を現存しないある高みに結びつけてのシニシズムだ。シニシズムでは、どうしても斜に構えた冷笑が、精一杯の現実対処の姿勢になってしまう。清一郎の生き方はもっと積極的である。したがって、こういう答えが間違ではないにしても、理解をシニシズムにとどめないためには、まだ述べておかなければならないことが沢山ある。

清一郎は、現実社会において有能な会社員として生きていながら、現実社会の意味や価値を徹底的に信じていない。それは、かつて近代の人間の価値を徹底的に疑い、積極的にニヒリズムを打ち出したニーチェの姿と重ね合わせる<sup>(2)</sup>ことができる一面を持つ。

近代の人間は神を否定し、ヒューマニズムを謳歌し、人間の自立をうたったが、しかし人間はその実、神の倫理を規範にして生きてきた。人が理想とした規範が、多くキリスト教的価値であることに人は気づかなかつた。しかし、神が否定されたならば、これらの諸価値も否定されるべきであり、如上の諸価値はもはや存在しないに等しい。ならば人間にとつての意味は既に崩壊してしまっており、そのため人間は、じつは意味のない世界で「無駄」「権力への意志」に生きてきたのだ。したがって、神がないのだから、「何のため」か分からないところに人は投げ出されており、意味も価値も根拠もない人生を人は引き受けることになる。——これが、ニーチェの言うところの「能動的ニヒリズム」のかなりラフな輪郭である。ニーチェのニヒリズムと清一郎の認識とが重なる最も重要な点は、清一郎が現実的諸価値を否定しており、現実が無意味だと認識していることである。現実が無意味であるという前提に基づけば、他人に自己の生き方を委ねてしまおうと、清一郎にとってはたいした問題ではない。そして、自己を委ねようとする自己にも、確固とした基盤があるわけではなく、それは現実が無意味であるからにはかならないためである。ということは、自己を他者に委ねる自己にも、無意味というニヒリズムが巣くっていることになりはしないだろうか。

しかしながら、世界が無意味であるという認識に立つとしても、必ずしも他人の諸価値に自己をあずけてしまう必要は全くないではないか、という反問は当然予想される。世界も自分も無意味であるならば、その無意味である自分を引き受け、その自己にこそよって立つべきであり、そうすることもできるのではないか。そういう選択の可能性を捨てて、既成の価値に則り、他人の欲望を先取りして遂行するのは、俗悪な出世意欲を糊塗するための、いささか気

の利かない、持って廻った弁解の手段だと勘ぐられても仕方がないのではないか、という反問。

ここで引き合いに出されなければならないのが、清一郎の言う「世界崩壊」の確信である。彼は、世界はいつか必ず崩壊すると信じており、本当の現実とは、その寸前に現れると言う。そして清一郎は、その「破滅の日まで生き抜かねばならぬ」(九) 位と思う。個体が生き抜くために最も有効な方法は、平凡な論理に則ることであり、既成の価値を遵守することであり、平均的な欲望を満たすように努力することであろう。だから彼の選択が、他人の人生を生きるということになるのである。

では、そういう生き方を規定する、彼の世界崩壊の確信こそが、清一郎の自己の中心であって、その確信だけは、動かすことのできない、清一郎のすべての行動の原理を規定している核心ではないか。そしてその確信があるかぎり、内面は空虚だとは絶対に言えないではないか、という考え方も出てこよう。それはおそらく正しい。しかし、結論だけを急げば、彼の自己の核心となる確信は、世界が崩壊するという、それこそ一等破滅的なニヒリズムに覆われているのである。かくして清一郎の内面のいずこを剝いても、ニヒリズムの影を見出すことになる。

だが、清一郎のニヒリズムについてこれですべて語り終えたわけではない。清一郎のニヒリズムは、ニーチェのニヒリズムに大きな影響を受けているようではあるが、清一郎とニーチェの違いは、ニーチェが人間の意味や価値の無化を唱えたのに対し、清一郎はそれを踏まえながらも、世界が存在することの無にも見入っている点にある。彼の言う世界崩壊は、世界の価値の崩壊であるとともに、その存在の崩壊をも言うのである。

人は現実と関わって生きている以上、現実世界の存在を肯定しているかのようにふるまわねばならない。しかし、存在を思索する人は、決して存在の全面的な肯定などできるはずはない。現実世界は、では、一体どこから出現し、何ゆえに現実世界として在り、そしてどこへ行くのか。あるいは出現しているかぎり終わりはあるのか、あるならば

終わつたのちはいかなることになるのか。こういう疑問に犯されぬ存在論的思索は単に思索を限定しているだけのことであろう。一つの仮定として視野を限定することは、それゆえに、視野の外の無を確実に意識しているはずだ。当の清一郎は、内心では今ここにある現実「幻影」(一)であり「希薄」(九)であつて、人々の「妄想」(九)ではないと思つてゐる。

もの、がものとして存在すること、このことを論理的に解き明かすことは、どうもできないようだ。カントやカント以後の哲学は、ものの存在についての理論的認識を不可能とし、ただし実践的にはものの存在を真とする立場をとる。存在について最も深い思索をつづけたハイデッガーも、「存在者」を成り立たせている「存在」そのものについては、合理的説明が出来ないとし、学としての哲学の外の問題と考へた。

このようにもの、がものとして存在するということが、実践や経験を離れてしまうと、理論的説明のつかないあやうさを持つならば、ものが在るという認識は、たやすく、無いかもしれないという不安に転化しはしないだろうか。無や非在は、われわれの急所を急襲する限りない不思議だ。目の前にあるさまざまものが、あるいはその目を持つ自分がないかもしれないという夢想に人は時おり襲われることがある。そういう夢想を成り立たせているのは、在るということが絶対に言えないという不可知性に基づいてゐると思われてならない。現存する最古の仏典『スッタニパータ』、大乘仏教の空論と唯識論、ヴェーダーンタ哲学のアドヴァイタ(不二元論)の幻影論、『老子』、『莊子』、魏晉時代の老莊解釈、特に王弼おうひつの貴無論など、世界の無についての思いを人は古来から紡いできた。<sup>(3)</sup>「彼(常朝―引用者注)は現世の直下に、現世の一瞬一瞬に生の意味を求めながらも、現世自体を夢の世と感じた」。これは『葉隠入門』の一節である。

清一郎の口にするニヒリズムは、われわれ誰にでもある無の夢想に微妙に共鳴する。われわれの心に芽生える、こ



ういう夢みる心地は、一度芽生えろとしつかりと取り憑いて、なかなか離れることはない。存在の以前、存在する今、存在の以後に無は潜んでいる。清一郎のニヒリズムは、破滅という存在以後に力点が置かれている。

しかしながら、清一郎は何をもって世界が破滅すると言ひ得るのであるうか。彼の確信を導き出す内的必然性は、作品のどこにも書かれてはいない。ならば、確信にまで高められるには、その確信を基礎づけ保証する、外的な現象がなければならぬ。あるいは、外的現象として予測される事態がなければならぬ。もし、予想される外的現象があるならば、彼の確信は、その外的現象を根拠とすることができ、そして、彼の内にもその根拠を受けとめ、響き合う基盤を見出すことができる。その基盤が発見されるならば、それこそが清一郎の言動を司る核心として、われわれはそれを定位することができるのではないか。そしてそうなれば、彼のその心的基盤が、世界崩壊というニヒリズムに覆われていようと、少なくとも、彼の内面が空虚であるという結論よりも、より緻密な人間把握が可能になるのではないかと思われる。だが、もし、彼の世界崩壊を理由づける外的現象を見出し得ぬとすれば、彼の確信は、相対化を許さない、清一郎個人の孤立した思い込みと呼ばれることになるだろう。その時こそ、彼の内面が、空虚な、荒涼たるものである、と結論づけねばならない。

では、清一郎は何をもつてして、世界が崩壊すると言うのか。

彼によると、現在には破滅に関する何の兆候も見られないといふ正にそのことが、世界の崩壊の、まぎれもない前兆なのであつた。動乱はもはや理性的な話し合ひで解決され、あらゆる人が平和と理性の勝利を信じ、ふたたび權威が回復し、戦ふ前にゆるし合ふ風潮が生れ、……どの家でも贅沢な犬を飼ひだし、貯金が危険な投機にとつて代り、数十年後の退職金の多寡が青年の話題になり、……かうしておだやかに春光が充ちて、桜が満開で、……すべてこれらのことが、一つ一つ、まぎれもない世界崩壊の前兆なのであつた。(一)

一見何の兆候もない、まさにポスト「戦後」的な状況が、世界崩壊の前兆だという。ところで、翻って現実的見地に立てば、世界を大規模的破壊に落とすこむ、最も恐れられている要因は、言うまでもなく核兵器による破壊だ。<sup>4</sup> 清一郎のいる時代より下る一九八〇年の時点において、世界にある核弾頭数を正確に知る研究所はなく、したがって物理的破壊の結果は「推測しがたいもの」ではあるが、しかし全面核戦争に突入したとしても、清一郎の言う「人間も物も均しなみに均らしてしまふ真黒なローラーみたいな」(三)「全く等しなみの世界崩壊」(九)に陥ることは、まづなさそうである。むしろ、だからこそ事態はいっそう狂的なものであり、食糧等日用必需品の不足、放射能による生活環境の汚染、医療設備の不足、癌の多発と遺伝、輸送通信手段の損壊などの破壊の結果と「核の冬」による物理的悪影響、並びに政治、経済の混乱、精神的不安が引き起こす予測できない流言、暴動等、「全く等しなみ」ではない事態が生ずることが予想される。いや、清一郎自身「原爆とは何の関係もないんだ」(一)と云うのであるから、ここに核兵器使用の影響を持ち出すまでもないのであるが、だとすれば、彼の言う世界崩壊は、全く現実生活と関係を絶ったところに成立しなければならなくなる。それは、ことばの上の破滅論であって、この不合理な予言は、全く不合理であることによつて、むしろ彼の強い願望と考えるべきなのかもしれない。しかし、それが願望であることは否定できないにしても、「桜が満開」であることが「世界崩壊の前兆」であると断言する口調に、願望の持つ謙虚さはない。また世界崩壊が清一郎の素朴な独我論であるという考えも、むろん首肯できない。自分が滅びれば、同時に世界も滅びるという単純な妄想は、清一郎のものではない。

ならば、彼の言う世界崩壊は、全く根拠を持たないと結論づけてもよいであろう。しかし、翻って考えるに、集団的な終末論ならばともかく、個人的な思い込みである破滅論において、そもそも根拠など必要であらうか。根拠や理由が何もないからこそ、誰も信ぜず、自分だけが信じることの「兆候」が見えてくる。

だが、そう言ってしまったのは、われわれが追ってきた論述の腰を折るだけであろう。むしろ、ここでは、清一郎の世界崩壊が終末論の清一郎的なあらわれであるのだから、その終末論が、清一郎の生きていた時代にとつていかなる意味を持つのかを考察すべきではないだろうか。彼の世界崩壊に根拠はないのであるから、根拠を問うのではなく、時代的意味を求めることによって、そこに意味を認める事ができるとするならば、それは、彼の主張を強くあとづけることになると思われるからである。

世界崩壊の思想とは、すなわち、世界を終末論的有限性として見る見方である。世界が終末論的有限性を持つていふということが、いまだ現実味を帯びぬ特殊な思念でしかないにしても、では、世界が無限に持続するかといえば、それもまた根拠の薄い、単なるオプティミズムでしかないであろう。

終末論とそれに彩られた歴史について鋭い考察を示したR・K・ブルトマンは、終末論の現代的意義について考えるわれわれに、ある示唆を与えてくれる。

それであるから、歴史の意味についての問は、歴史の終りを知っていると信じた立場内ではじめて提出され、そして答えられたということを、われわれは理解し得るのである。このことが歴史のユダヤ的——キリスト教的の理解——それは終末論に依存していた——において起つたのである。ギリシャ人は歴史の意味を問わなかったし、古代の哲学者たちは歴史哲学を發展させなかった。歴史哲学はキリスト教的思惟においてはじめて成長した。というのは、キリスト教徒たちは世界と歴史の終りについて知っていると信じていたからである。近代になって、キリスト教的終末論はヘーゲルとマルクスによって世俗化された。ヘーゲルとマルクスは、それぞれの流儀で自分が歴史の目標を知っていると信じ、この前提された目標の光の下で歴史の進行を解釈したのである。

今日、われわれは歴史の終わりと目標を知っていると主張することができない。したがって、歴史の意味につ

いての問が無意味になったのである。(文中「本書一頁以下参照」の注記が三箇所あったが省略した。)<sup>(5)</sup>

ブルトマンは、歴史に摂理を見出す歴史哲学が、終末論ないしはそのバリエーションからの逆照射であることを指摘する。ヘーゲルでは、神と自由の世界の進歩的実現であり、マルクスでは、原始共産制から資本主義を通じて社会主義、共産主義への発展としてあった。言うまでもなく、進歩の概念は今日の状況の中で次第にその意義を失い、ヘーゲルの世界の実現は、少なくとも清一郎の観念とは全く触れ合わない。マルクス史観に影が差してくるのは、七〇年前後と見てよいだろうが、これも清一郎によって早々に否定される。一九五〇年代半ばのニューヨーク駐在の大手商社員杉本清一郎は、資本主義の拡大を目のあたりにして、「この好況の波はヨーロッパやアジアにも波及して、世界経済全体が戦後最高の水準に達し、マルクス経済学の希望的観測は裏切られて、資本主義には不死鳥の能力のあることが証明された」(九)と感じる。清一郎の読むヘラルド・トリビュン紙には「アメリカ経済／史上空前の繁栄！」(九)という活字が印刷されており、ウォール街のオフィスに通う彼は「今世紀初頭の経済学的予言の数々が裏切られるさまを眺めてゐた」(九)のだ。マルクス史観の予測に対する信憑性が薄れ始めた時点において、人は、ブルトマンが言うように「われわれは歴史の終わりと目標を知っていると主張することができない」と感じたのではなかっただろうか。世界は、未来において結局のところどうなる、という見通し自体がリアリティを失いつつあったのである。世界の未来を人の想像力の及ぶ時間的範囲に限定し、その中では世界は、今のように、今の延長としてあると考える方がずっとまともだった。とりわけ世界経済の中心地において、最も信頼性の高い経済学の未来予測が「裏切られる」のを実感している清一郎であつてみれば、なおさらのことでなければならぬ。清一郎の世界崩壊は、神なき時代の、旧約聖書の終末論への後退でしかなく、キリスト教信者ではない彼が、最後の審判を信じているはずもないのであるから、キリスト教神学での終末論とも触れ合いはしない。彼の「世界崩壊」は、いわば「無神の神学」(カル

ル・レーヴィット『ヨーロッパのニヒリズム』なのである。

ならば、清一郎の言う終末論は時代的意味を持たず、時代の趨勢に逆行するものでしかなく、しかも、逆行する彼自身にも根拠はなく、それを裏づける外的根拠も全くないということになる。したがって、ここに至って、世界崩壊を口にする清一郎の内面が、荒涼たる空虚に占められていると結論づけることを許されるであらう。

清一郎の言う世界崩壊には、どんな根拠もないから、いかなる批判も介入できない。したがって相対化されることがない。世界がなくなってしまうという観念は、合理、不合理、可能のいかんを超えて、理性的思惟によつて次々に相対化される現代においてわずかに相対化を逸れた観念なのではあるまいか。清一郎の世界崩壊は、世界を無にするという意味でのニヒリズムであると同時に、相対化を許さないという点からも「無」なのである。したがって人が清一郎にシンパサイズしなければ、彼の「世界崩壊」は、誇大妄想的なたわごと<sup>たわごと</sup>に墮する際どさを持っている。

しかし、内的根拠も外的根拠もなく、したがって外的根拠を受けとめる内的基盤も見当たらず、時代的意味も持たない清一郎の世界崩壊の思想が、全的な意味で無であるかという点、どうもそうは思えない。それがはかない戯言<sup>ざれごと</sup>であつたとしても、漠然と、しかし親しみを込めて感応させる魔力がある。想像力による「無」の力として、核の破壊力の総量などとは別の次元のこととして、ある説得力を持つ。原爆とは無関係だと言う清一郎とは違って、現実には、われわれは核の存在の中で生きている。あるいは、地球規模の環境破壊が進んでいることも知っている。もしかしたらわれわれは、地球破壊の凶器を借りて、自己の深層に潜む「無」を顕在化しているのではないだろうか。われわれを脅かすのは、地球破壊そのことであると同時に、われわれの深層に巣くう「無」がつくり出した、「地球破壊」という共同の幻想なのかもしれない。そして、清一郎の荒唐無稽な観念は、そんなわれわれの深層を隱微に刺激する点において危険な思想なのではあるまいか。

売り出し中の若手日本画家山形夏雄は、青木ヶ原の樹海を前にした時、その樹海が端から消えてゆくのを体験する。富士や自動車は見えるのに、なぜ樹海だけが消えたのか。そもそも「消える」とはいかなる作用なのか。「消える」とは、見えなくなることなのか。ならば、それは、才能ある画家の一時的で特殊な感覚的錯乱なのか。いずれにせよ、夏雄の身に起こったこの「事件」<sup>(6)</sup>は、彼の存在を危くする危険なニヒリズムにはかならない。樹海が「消える」という作用を字義どおりに理解していたのでは、「消える」という物語内容を受けとめることはできない。この「消える」作用を解きほぐすことが、夏雄のニヒリズムを考察することになるだろう。しかし、青木ヶ原での体験は、突発的な出来事であったわけではない。実は、芸術家の苦悩を知らない時期においても、夏雄の絵の制作の過程に、既に虚無を見ることができなのだ。まずは、そこから入っていこう。

展覧会で評判をとった「落日」の制作の過程を見ていくと、注目すべき出来事が次々に繰り出される。まず、夏雄の脳裏に焼き付いた深大寺の「全体的自然」が「崩壊」し、彼はそこに「虚無を招来し」「無意味を容認し」形象と色彩の「無秩序を玩具」(以上三)にする。これこそは「生誕の讃歌のやうな」「世界喪失」(六)なのだ。だからといって、ゆえに夏雄は虚無に犯されている、と結論しても何も解明されない。夏雄の描く絵は、重く堅い現実を脱して、夢のような、あえかな美を莊嚴するだろう。夏雄の制作の過程に招来される「虚無」とは、いかなる「虚無」なのか、それが解明されなければならない。

夏雄が切り取った自然は、全体の一部であるから、最初に彼は、風景から「全体の投影をさぐり出し、それを切り

除いて」「新しい小さな画面の全体の均衡を組立て直す」(三三)。人の視界に収まる風景は、必ず「全体」の一部でしかないから、まずここで、一つの抽象化がなされ、自然の風景に似た別の風景ができるわけだ。次に「遠ざかつてゆくオートバイの爆音や、森の<sup>ひびく</sup>声」などが「忘れ去られ」、心の中で風景の「分解作用」(以上三三)が始まる。森と空は、「おなじ質料になり」「麦や野や畑といふ言葉の意味は徐々に消え」、夕空の濃淡や光、雲の形は「色彩と形態において平等になつた」(以上三三)。こうして、落日の風景は「色彩と形態の原素」に「解体し還元してしま」い、「意味を帯びた言葉から」も、「音楽からも、幻想からも、象徴からも、遮断されて、純粹に空間的な要素の集合」(以上三三)になる。ここまででは確認だ。

これら「空間的な要素の集合」を、夏雄は、大家に匹敵するほどの数の絵の具を使って再構成するのだが、再構成された風景は、現実の要素の大部分を失っており、もはや現実の風景を描いたものではなくなっている。一つの自律的世界が創造されているわけだが、かといってそれは、全くの抽象でもない。夏雄の絵は、現実の風景を解体して成立しながら、何を描いたかという現実への方向性(落日)を失っていない。しかし、それは現実ではない何かなのだ。それが問題である。

夏雄の絵は、画家の特殊で奇異な感覚表現によって、見る人を単純に驚かす類いの作品ではない。落日の色は、朱系の絵の具から、彼の記憶に忠実に照らし合わせて選択されるし、四角い落日の形も、雲によって四角く見えた形態をそのまま写している。絵を見た人は誰でも、それが落日の風景であることを理解するだろう。しかしその落日は、人々が体験する落日とは決定的に異なっている。人間の諸感覚を統合する共通感覚に、おそらくこの絵は訴えない。諸感覚のうち視覚だけが、この絵では特別優位な位置を占め、人が全感覚を機能させ、全身で感じとる現実の風景が、ここでは視覚だけによって体験されているのである。生活世界において、人はあるものを見ただけで、その質量、材

質、感触、何かに触れた時の音、硬さ、温度、時には味わいや舌ざわり、匂いまでも瞬時に知覚する体験的記憶を持っているが、それは、諸感覚を統合する共通感覚の働きによるのであって、人は無意識のうちに諸感覚を統合し、記憶として貯蔵している。しかるに夏雄の絵は、そういう現実基盤を脱落させてしまっているのだ。彼はまず、遠ざかるオートバイの音と蝸の声を記憶から消す。そして「まったく空間的な原素へと、解体し還元してしまふ」(三)のだから、おそらく気温、木々や土の匂い、風のそよぎ、踏まえている土の感触なども消されていき、それらの感覚が暗示されることもないだろう。

しかし、だからといって、夏雄の絵に致命的な欠点を認めるというのでは勿論ない。おそらく夏雄の絵は、日常生活で惰性化している人々の感覚を異化し、安穩とした感覚に鋭い挑発的な刺激を与えずにはおかない、すぐれた力を持っているだろう。だがそれゆえにこそ、夏雄の絵は救い難いニヒリズムに犯されている、と結論づけるのでもやはりない。石原達二は『闇の光 近代芸術とニヒリズム』で、例えば印象派の画家たちは、共通感覚から視覚だけを切り離して、現実の支えを失った「はかない色模様」を描いたと指摘する。<sup>(7)</sup>それは、写実絵画の現実の捉え方とは違った方法を提出することでの、挑戦であり実験であった。むしろ石原達二の言うように、感覚麻痺は、見る人を「虚無」へ引き寄せる。それは現実とは違った位相の、自律的な世界の創造を目指す芸術にとっての必然的な、その自律性ゆえに招来する「虚無」であろう。この点において夏雄は、すぐれた印象派画家と異なるところはない。しかし、夏雄を致命的なニヒリズムに陥らせるのは、感覚麻痺が、彼にとって挑戦でも実験でもなかったことにある。――だが、この点については、もう少し後に述べることにしよう。

われわれは世界を諸感覚で知り、相対的な正しさの確信と信憑によって、世界が存在すると見なし、世界を経験している。ごく緩やかに言えば、ルネッサンス以来の近代人は、超越的なものから離れて、人間と物質の共存する中を、



感覚を手がかりに生きてきた。感覚こそは、人が世界を世界として認めるための原初からの手だてだった。夏雄のよ  
うな画家は、風景を、共通感覚から切り離された視覚によって分断し、世界を再構築する。安定感をもっていた共通  
感覚を狂わすことに、芸術家の才能が賭けられたのだ。そこでは、人々の相対的な正しさの確信と信憑にあるずらし  
が行われ、そのずらしによる特異な知覚に、ものの存在の別様の仕方が現れたり、あるいは存在そのものがより明晰  
に受けとめられるようになったりする。

しかし、時には、そういう絵画は相対的な正しさを失うことによって、世界の存在の不確かさを露呈させることに  
もなるのである。共通感覚の安定ゆえに、世界の存在を自明のこととしていた人間に対し、感覚を攪乱させる芸術家  
の仕事は、実は世界が諸感覚の相対的な正しさによって維持されていたことを知らせることになるのだ。こうして夏  
雄の絵は、存在のニヒリズムを孕むことになる。

したがってそれゆえに夏雄は、青木ヶ原で樹海が消えるのを体験することになった、と言うことが可能ではあつて  
も、右の論述から、夏雄を危うくするニヒリズムを引き出すまでにはまだ逕庭がある。問題なのは、夏雄が「落日」  
のような絵を描きながらも、存在のニヒリズムに対して無自覚な点である。彼は、放恣な感覚の戯れに夢中であつて、  
その恐ろしい帰結に気づいていない。自然の風景を色彩と形態の「原素」に楽々と還元してしまい、そしてそれを「落  
日」と名づけることから分かるように、対象の一般的性質に戻してしまっているのだ。そこに夏雄の絵の独自の価  
値があるのは繰り返すまでもないが、しかし、夏雄はそういう絵の制作を、跳び越えて、挑戦的に、実験的に成し遂  
げるのではないところに問題がある。夏雄は、自己の方法に忠実であり、無意図的で、子どもの頃から備わった本来  
の方法として、楽しみに制作にいそしむ。

夏雄は、才能ある芸術家として認められながら、芸術家の苦悩を知らぬ、おとなしく心優しい青年として登場する。

こういう人物が、以前の三島作品でも描かれたことに注意を向けておきたい。昭和二十九年に発表された「詩を書く少年」（『文学界』昭和29・8）である。試みに夏雄の性格と「詩を書く少年」との共通点を拾い出してみる。前者が『鏡子の家』、後者が「詩を書く少年」である。

○「僕にはスラムプは決して来ない。僕は天使だから」（五）Ⅱ「少年はしかし自分のことを天才だと確信してゐた」○「その感受性は、手ぎはのいい掏摸<sup>す</sup>のやうに、外界からただ彼の氣に入つたタブロオを、誰にも氣づかれずに切り抜いて来た」（二）Ⅱ「外界のはうがずつと彼を魅した。といふよりも、彼が理由もなく幸福な瞬間には、外界がやすやすと彼の好むがままの形をとつた（略）」○「彼は自分の感受性と外界との、他人との、社会との衝突を嘗て知らなかつた」（二）Ⅱ「事実彼のまだ体験しない世界の現実と彼の内的世界との間には、対立も緊張も見られなかつた（略）」○「突然風景の中核へ、自分が陥没したのが感じられたのである。それは冷静さの極致にゐて、目もくらむほどの幸福感に見舞はれる特殊な状態で（略）」（三）Ⅱ「少年が恍惚となると、いつも目の前に比喩的な世界が現出した」「実際、世界がかういふ具合に変貌するときに、彼は至福を感じた」○「彼は形象と色彩をこねまはし、あちこちへ動かし、逆さにし、横にし（略）」（三）Ⅱ「（略）毎日、丹念に辞書を読んだ」「彼はまた何の感動もなしに、『祈禱』とか、『呪咀』とか、『侮蔑』とかいふ言葉を使つた」○「夏雄はその幼年期の絶対の幸福感のなかで、生涯に見るべきあらゆる美しいもの、美しい風景や鳥や花や人間の顔などの、いわば型録<sup>カタログ</sup>に目をとほしてしまつたやうな氣がする。爾余の人生のいかほど新鮮な発見も、こんな型録から想像された美しさには及ぶべくもない氣がする」（五）Ⅱ「（略）或る不条理な確信によつて、彼がこの世にいまだ体験してゐない感情は一つもないと考へることさへできた。なぜかといふと、彼の心のやうな鋭敏な感受性にとつては、この世のあらゆる感情の原型が、（略）とらへられて復習されてゐて、爾余の体験はみなこれらの感情の元素の適当な組合わせによつて、成立すると考へられたからであつ

た」——ざっとこんな具合である。「詩を書く少年」の「言葉」を「色彩と形態」に移し替えれば夏雄の人物像に変わらぬ。

「詩を書く少年」は三島の「半ば自伝的な作品」(『三島由紀夫短篇全集5』「あとがき」講談社、昭和40・7)で、三島の少年時代の詩がこの小説の文章には象嵌されている。この点と関わらせながら述べれば、三島は、少年時代に次のような詩を書いていた。

斜陽

紅い円盆のやうな陽が、

緑の木と木の間に

落ちかけてゐる。

今にも隠れて了ひさうで、

まだ出てゐる。

然し、

私が一寸後を向いて居たら、

いつの間にか、

燃え切つてゐて、

煙草の吸殻のやうに、

ぽつんと、

赤い色が残つてゐるだけだつた。

—— 十二年八月<sup>(8)</sup> ——

三島の他の少年詩に比べ技巧を弄した跡がなく、素直で、何よりも現実の体験を踏まえている様子が窺われるのが特徴的だ。三島が意識していたかは分からないが、新聞社の賞を受賞し、評判になった夏雄の「落日」は、二十年ほど前に書かれたこの「斜陽」と明らかに通底している。どちらも夏の夕陽を題材にしたもので、音が一切感じられない。「木と木の間」の「斜陽」が、夏雄の絵では雲の間の「落日」として描かれている。詩が夕陽の色を「紅い」と「赤い」という二つの表現を用い、時間の経過を色の変化で示しているのに対し、夏雄の制作では、時間の要素は捨象され、色に関しては、入り日に「古渡純紅朱」を使うか「古渡鳳舌朱」を使うかで迷う。そこに、「紅」と「赤」を使い分けた少年の成長した姿がある。

重要なのは、夏雄が、「詩を書く少年」と重ねることのできる少年性を失っていないことだ。彼が女性との経験を知らないことは何度か話題になる。また、清一郎の岳父、つまり藤子の父庫崎玄三と夏雄の父を除いて、この小説には、おそらく意図的に、父親の登場が省かれているのだが、—— 鏡子の良人、真砂子の父は一度も場面に現れないし、清一郎、峻吉、鏡子の父親は既に死んでおり、収の父は家を出ていて登場しない —— 夏雄の父親は、彼にクーラーや防音装置付きの画室、豊富な絵の具、自動車などを買ひ与え、庇護する存在としてあり、その分夏雄の少年性が際立つ仕組みになっている。彼はしばしば幼年時代を回想するが、それは、夏雄が少年期との通路を断ち切っていない証拠である。夏雄が外界との関係を、無風状態のような親和感によって保っていられるのは、自分が選ばれた「天使」であるという少年期の全能的な無垢を他者によってかき乱されないで来たからにほかならない。ありていに言えば、夏雄は人間との関係をすり抜けて来た。彼の絵に人物が描かれず、「人間臭が全然なかつた」(七)と指摘されるのは

その端的な証拠だ。

しかし、そういう夏雄も「落日」の成功により、峻吉の辿った運命と似た道を歩まねばならなくなる。画家として成功すればする程、日常の夾雑物が夏雄に突き刺さってくるのである。「あれ、たしかに、山形夏雄だわ。売り出したと思つて、いい気なもんね」(五) という何気ない画学生の声は、夏雄と外界との親和に疑いを差し挟むのに十分な悪意だったが、これは、「落日」の取材のために深大寺に出かけた折り、夏雄の吹いた鳩笛に、ピクニックの中学生が一齐に唱和した体験に、全く逆の形で正確に対応している。

ところで、石原達二の『闇の光 近代芸術とニヒリズム』で知つたのだが、印象派のモネと同時代に、哲学の世界では現象学者たちが純粹現象としてのセンス・データの把握を試みていた。<sup>(10)</sup> すなわち、「茶色い机の上の赤い書物」は「長方形の茶色の広がり」の一部の上の赤い四角の広がり」と見なされるわけだが、聴く気づいた人もいるように、これは夏雄の制作の方法であつた。「麦や野や畑といふ言葉の意味は徐々に消え」、「色彩と形態」に変化する。この「麦や野や畑」が再構成されなければ絵とはならないのだが、夏雄のその後の制作過程は書かれていないけれども、おそらく、記憶が洗い出された時点で諸感覚の統合は解体し、視覚を中心とした再構成がなされることになるだろう。この予想が十分成り立つのは、絵の具皿に溶かれた絵の具を見て耽る夏雄の思索が、端的に彼の方法を物語っているからである。「このどちらが本当の落日だらうか？ タベごとに地平線に隠れてゆく落日は贗物で、この小さな白い皿の上に、落日の精髓が光つてゐるのではないだらうか？」(三)。諸感覚は統合されず、自然が甦るには色彩だけで十分なのだ。そして本物と贗物の転倒。自然の風景つまり世界と、絵画とが、容易に倒錯を起こしてしまう。このことに無自覚な夏雄は、風景を全身で感得するのではなく、いわば風景を絵のように見てしまう。ここに、夏雄の制作上の「虚無」を危険なニヒリズムに深めてしまう原因がある。富士山麓から帰つて、神秘主義者の中橋房江を訪れる際

見た、青空に翻るアイスクャンディー屋の旗は「赤や緑や青や白」(七)などの色としてしか受けとめられず、色彩は、夏雄にその意味を求めることを迫る。人は「茶色い机の上の赤い書物」を、日常経験の積み重ねによって、それを机の上の本という意味として捉え、それを茶色の平面上の赤い広がりと捉えるには、意図的な、努力を伴った意識の交換を必要とする。だが夏雄は、制作途上の絵を見るように世界を見るから、意味が遅れてやってくる。現実には絵画化された現実として受けとめられる。それは、既に述べたように、彼の方法が挑戦でも実験でもなく、無意識になされていたから、絵画の幻<sup>イリュージョン</sup>影が日常の空間に流れ出したためなのだ。そう言えば、夏雄は、「一人の自覚のない芸術家」(二三)と書かれていた。三島がつけた傍点は、むしろのこと、語義矛盾であることを示している。

かくして、夏雄の前で樹海が消える――

夏雄は戦慄した。

端のはうから木炭のデッサンをパン屑で消してゆくやうに、広大な樹海がまはりからぼんやりと消えかかる。

おのおのの樹の輪郭も失はれ、平坦な緑ばかりになる。その緑も覚束なくなつて、周辺はみるみる色を失つてゆく。……夏雄はこんなことはありえないと思つて眺めてゐるのに、樹海は見る見る拭い去られてゆき、ありえないことが的確に進行してゆくのである。

霧が出て来たのでもなく、雲が低迷してゐるのでもない。それでゐて、すべては夏雄の主観から起つたこととは思へない。理知は澄みすぎるほど澄み、意識は明らかすぎるほど明らかなのに、目の前では異変が起つてゐるのである。潮<sup>うしほ</sup>の引くやうに、今まではつきりした物象と見えてゐたものが、見えない領域へ退<sup>しりぞ</sup>いてゆく。樹海は最後のおぼろげな緑の一団が消え去るのと一緒に、完全に消え去つた。そのあとには、あらはれる筈の大地もなく、……何もなかつた。(一六)

意識の混乱などではない風景の消滅。ここで注意すべきことは、「木炭のデッサンをパン屑で消してゆくやうに」という消え方である。樹海の消滅するありさまは、描かれた世界が消されていくように感知されるのである。パン屑で消される世界。それは絵のことを言っているのであって、現実のことではない。ここでは現実が、絵画のこととして捉えられているのである。高台から見下ろした樹海は、既に「のつぺらばうな色彩と形態」(六)として夏雄に感じられ、樹海は絵の材料ではなく、夏雄が制作する絵画のアイディアとなっていた。ゆえに世界は色と形に分解され、意味を失い、何ものも指し示さない「虚無」となる。夏雄の心からは、向こうに対象がありこちらに白い画布があるという「画家特有の世界の構造」が「消えてしま」(以上六)う。夏雄にとって樹海は、絵の具と絵筆によって定着されるべき色と形になったのだ。だから樹海だけが消えて、富士山や自動車は変質しなかったのである。それは制作の過程では取り替えが可能であり、消されても、捨てられても構わない趣向の断片である。現実をたやすく扱っていた夏雄に、たやすさゆえの復讐が始まる。

画家としての夏雄の特徴は、現実が絵画的に見えてくることであつた。そのことは、端的に言つて、彼の中で現実と幻影<sup>イリュージョン</sup>である絵との区別が曖昧になることであつた。彼にとって美しい風景は、そのまま彼のものとなり、それは絵となることであつた。この現実と絵画との混同、というよりもはや倒錯と言うべき一種の錯覚を主題に選んだ画家として、ここでルネ・マグリットを思い出してもよい。例えばマグリットの「人間の条件Ⅰ」(一九三三年)は、室内から窓外の風景を描いたものだが、その窓のところにカンバスが立てかけられており、窓外の風景は現実の風景であると同時にカンバスに描かれた風景でもある。こういう一種のトロンプ・ルイユは、絵画が二次元平面に描かれたものであるという前提を逆手にとつての戯れなのであるが、この戯れが成立するのは、カンバスに描かれた風景が根柢のない幻であるという人が考えていないことによつてゐる。現実らしく見える絵である以上、その絵は何らかの現実

を指し示しているであろうし、もしそうならば、画家は現実をこの絵に描かれたように見ているだろうという想像に、人はさしたる疑いもなく入り込んでしまう。だから現実と絵画は、その絵の手法がどうであれ、そこに描かれた世界がわれわれの常識を裏切らないかぎり、しばしば混同され等価となる。

夏雄が青木ヶ原の樹海で見た空白は、ここから説明され得る。彼にとって現実とは絵画であり、絵画は現実であつて、それはちょうど、マグリットの描いた「人間の条件Ⅰ」の中のカンバスの絵といったものだ。そこで起こる不思議な現象。樹海がみるみる消えていく恐ろしい空白感は、マグリットの「人間の条件Ⅰ」のカンバスを取り除いてしまうことを空想すると、実にたやすく感得される。そこには何もない空虚が生じるだろう。絵の中にわれわれが没入し、その中で、窓外の景色のカンバスを除去してしまう空想。――だが、絵の中に没入するとは、これは怖しい行為だ。

このように夏雄の樹海での体験は説明できる。それは、夏雄の画家としての特性から生じた現象であり、その特性は、既に「落日」の制作の過程で遺憾なく発揮されていたことであり、それは夏雄の少年性と深い関係があつた。以上のことは確認された。しかし、彼の見た虚無が、なにゆえに彼にとつての危機であつたのかは、まだ凡て解明されただけではない。言い換えれば、彼の見た虚無とはいかなる虚無であつたのか、という問いが提出されなければならない。

ハイデッガーは、樹海などの「存在者」をあらしめ、成り立たせている根本に「存在」そのものを見出し、「存在」が「存在者」を顕現せしめ、「存在」が「存在者」として現れるとともに、「存在」は退き、「存在者」の蔭に匿れてしまうと説く。人は現れ出ている「存在者」しか経験しないから、「存在者」として顕現し、その蔭に退行して匿れてしまった「存在」は、「無」としてしか発見できない。無とは「存在者の側から経験された存在」であるとハイデッガーは言う<sup>(1)</sup>。



夏雄が目あたりにした、樹海の消えてゆく作用は、ハイデッガーの論理の線上で言えば、樹海として現れ出た存在者を剥ぎ取り、存在そのものに突き当たったと言えるであろう。しかも、画家である夏雄にとつては当然のことだが、彼は存在を存在者の側から経験したために、それは無として発見されたのだ。

このように夏雄の体験を、ことばによつてあとづけることを可能にしながら、ハイデッガーの思索には、やや形式論理めいた気味がつきまとうように思われる。というのは、ハイデッガーの言う「存在者」が、例えば樹海や富士や車というものであることは分かるのだが、その存在者をあらしめている「存在」とは何なのか、それが明確にされないうらみが残る。ハイデッガーは言う。「だがしかし存在（とはいうが）——存在とは何ですか。存在とはそれ自身です (Es ist Es selbst) <sup>(12)</sup>」。存在者の根底にあつて、それを生成せしめるものは何か。人がこれを考察し論述することは、おそらくできない。

だが、いずれにせよ、夏雄の経験が存在者を超え出たところの何ものかを感知したということで、彼の経験は、存在者と存在者を生起せしめている存在との差異を考察したハイデッガーの思索にきわめて近いことは言えるのではないか。富士が在るのを認めた夏雄は、こう思う。「何ものかが化現<sup>けげん</sup>して、仮りに富士の姿を現はしてゐるにすぎなかつた」(六、傍点引用者)。「仮りに」「姿を現はしてゐる」樹海という「存在者」を突き抜けて、「何ものか」と呼ばれる「存在」に夏雄は突き当たったのだ。

ならば、夏雄の見た「虚無」が、すべての思弁を拒む無として立ちはだかつているように思えたとしても、それは存在者の側から見た存在のことであつて、逆方向からの考察も可能であり、そしてそうならば、この「虚無」に対する見方は相対化され、「虚無」は、思索の対象となり得るものではないかと思われる。すなわち、夏雄の見た「虚無」とは、存在者をパン屑で消した時に現れる地のように、存在者の底に在るものであり、「虚無」の側からすれば、「虚

無」であつてこそ、そこに存在者が存在することになる。その後夏雄は「世界の縁」にまで行き、その向こうに虚無を認め、「世界喪失の感情のなかに、浮かび漂」(以上十)う神秘的な体験をするが、してみれば存在者が存在するとは、虚無の上に浮かんて在ること、あるいは虚無に取り囲まれて在ることにはかならないであろう。夏雄は風景を見るという行為から、その風景が、ものがどのように存在しているか、あるいは存在するとはどういうことか、すなわち「虚無」を背景に「存在者」が存在するという、存在についての根源的な思索にまで入り込んでしまったのである。そして夏雄のそういうニヒリズムが彼にとって危険であつたのは、存在者の側から存在を体験することによって、その存在が「虚無」として彼を襲い、世界が無化され、世界の無化は、おのずから、世界と関係づけられた自己をも無化することになったからであつた。

ここまで辿れば、もはや夏雄がいかにして立ち直つたかを詳述することもないであろう。彼は一茎の水仙という存在者を手にし、そこに水仙が確かに存在することを確信するに至つて回復したのだ。このとき、水仙は夏雄の絵のモチーフではなく、単なる水仙というものであつたにちがいない。夏雄と世界の関係が回復したのである。思えば夏雄の画室は、防音装置が完備され、輸入もののクーラーが設しつてあつた。この画室の装置からも、夏雄の絵の特徴を説き明かすことはできた。彼の五感に障る外界はシャットアウトされ、見ることだけに集中できる人工の空間が夏雄を密封していたのである。夏雄は、生活世界における存在の信憑性を取り戻し、窓を開ける。夏雄をとりまいたのは、諸感覚を呼び起こす事物だつた。それらは、夏雄が感覚を偏重させて描いていたことを逆に物語つていた。「早春の日ざし」と「和やかな風の運んでくる、ものの匂ひや音のかずかず」(以上十)が感覚されたのである。こうして、夏雄の共通感覚は統合された。苦悩は夏雄の通過儀礼であり、間もなく彼は、鏡子の手引きによって「少年期の無垢」に封印を施すことになるだろう。

付記 本稿は『鏡子の家』私註」と題した論の後半部分にあたり、(一)(二)の二編をもって完結する。『鏡子の家』の四人の登場人物ごとに論じたものだが、深井峻吉と舟木収については「峻吉と収のニヒリズム——『鏡子の家』私註(二)」(『梶山女学園大学研究論集』第21号、'90・2)を参照されたい。

注

- (1) 小阪修平『非在の海——三島由紀夫と戦後社会のニヒリズム』(河出書房新社、'88・11)一一八頁。
- (2) 以下ニーチェのニヒリズムについての概説は、梶山欽四郎『西欧文明の自己主張と懷疑』(『文明の懷疑』ニヒリズム)二玄社、昭和49・9、所収)ならびに渡辺二郎『世界の思想家17 ニーチェ』(平凡社、昭和51・11)を参照した。
- (3) 中村元訳『ブッダのことば』(岩波文庫、'87・5、第7刷、第1刷は'84・5)、佐藤任「インドの無の思想 無神論を中心として」(『理想』昭和60・2)、蜂谷邦夫「中国思想における無と有の論争」(前掲『理想』)を参照した。
- (4) 以下、核兵器についての記述は『核兵器の包括的研究——国連事務総長報告』(服部学監訳、連合出版、昭和57・6、第4刷、第1刷は昭和57・3)を参照した。
- (5) R・K・ブルトマン『歴史と終末論』(中川秀恭訳、岩波現代叢書、昭和35・2、第2刷、第1刷は昭和34・11)一五六頁。
- (6) それは「絶対に事件の起らない」(一)夏雄にとつての、初めての「事件」と言つてよいだろう。
- (7) 石原達二『闇の光 近代芸術とニヒリズム』(勁草書房、昭和58・8)六四頁。
- (8) 学習院『輔仁会雑誌』(昭和12・12)
- (9) 三島は、昭和三十九年に発表した談話で次のように述べている。「この数年の作品は、すべて父親というテーマ、つまり男性的権威の一番支配的なものであり、いつも息子から攻撃をうけ、滅びてゆくものを描こうとしたものです。『喜びの琴』も『剣』も、『午後の曳航』もそうだった」(『朝日新聞』昭和39・11・23、この談話については村松剛「『父』殺しと『父』の発見——三島由紀夫の世界(十五)」『新潮』'89・11に教えられた。この点からすれば、『鏡子の家』の父親不在は明らかに意図的につくられた不在であり、またのちの一貫したテーマとは切れていることが理解される。

- (10) 石原達二前掲『闇の光 近代芸術とニヒリズム』六〇頁。
- (11) 渡辺二郎『ハイデッガーの存在思想』（勁草書房、昭和60・5、新装版第2版第1刷、第1版第1刷は昭和37・10）第二章第二節（二二四―一六四頁）を参照した。
- (12) ハイデッガー『ヒューマニズムについて』（Über den Humanismus, 1949）——『ハイデッガー選集23』佐々木一義訳（理想社、昭和56・9、第1版第2刷、1刷は昭和49・10）四四頁。